

TECHNIKA ANALIZY ARTYSTYCZNYCH GATUNKÓW RADIOWYCH

5.1. Technika analizy i sposób opisu artystycznych gatunków radiowych – *Joanna Bachura-Wojtasik i Kinga Sygizman*

<https://doi.org/10.18778/8220-429-2.10>

5.1.1. Wprowadzenie

Nasze rozważania dotyczą narracji radiowych wykorzystujących w różnym stopniu element dokumentalności, czerpiących z autentycznych nagrań i źródeł w różnej mierze, do których z perspektywy genologii dziennikarskiej¹ zalicza się audialne gatunki artystyczne – reportaż, słuchowisko, feature. Chciałybyśmy już na początku rozdziału zaakcentować, że jest to dopiero pierwszy krok w metodologicznych ustaleniach, a nasza koncepcja wymagać będzie dalszego rozwinięcia i zoperacjonalizowania, by osiągnąć wymiar empirycznej techniki badawczej. Interesuje nas forma, kształt, wykorzystanie semiotycznej materii dźwiękowej do budowania radiowych opowieści, granice realizmu i kreacji w dźwiękowym dokumencie, fakt i fikcja jako rodzaje partnerskie decydujące o swoistości i tożsamości narracyjnych form radiowych. Skupimy się przede wszystkim na radiowym reportażu jako gatunku opartym na prawdziwych historiach i bohaterach, który poprzez wybraną przez autora formę nabiera cech perswazyjności i oddziałuje przede wszystkim w sferze emocjonalnej na odbiorcę, oraz na słuchowisku, głównie dokumentalnym – gatunku fabularnym o literackich korzeniach, ale w przypadku odmiany dokumentalnej, opowiadającym historie prawdziwe, które wydarzyły się w rzeczywistości. Analiza radiowych audycji artystycznych prezentowanych przez radiofonie polską i zagraniczną, między innymi na konkursach międzynarodowych², pozwala

¹ Genologia dziennikarska i genologia medialna – zob. Wojtak 2019: 93–102.

² Autorki tekstu miały możliwość wielokrotnie uczestniczyć w prestiżowym międzynarodowym festiwalu połączonym z konkursem radiowym *Prix Europa: The European Broadcasting Festival* w Berlinie, gdzie brały udział w przesłuchaniach audycji zgłoszonych do kategorii Radio Fiction, Radio Documentary, Radio Current Affairs. Analiza artystycznych form audialnych tam prezentowanych pozwala zauważyć pewne tendencje związane z organizacją materii dźwiękowej i dokonać kategoryzacji polskich audycji korzystających z materii dokumentalnej na tle audycji międzynarodowych.

na – oczywiste skądinąd spostrzeżenie – o różnorodności formalnej reportażu i słuchowisk. Owa wielopostaciowość dotyczy też, co nas szczególnie interesuje w tym opracowaniu, sposobów **wykorzystywania materii dokumentalnej i łączenia jej z twórczym fikcyjnym**. Współcześnie bowiem wielokrotnie reportaż korzysta z elementów słuchowiskowych, a teatr radiowy z tematów i nagrań z rzeczywistości (zob. Bachura-Wojtasik 2017: 81–94; 2016: 184–212). Nie ulega wątpliwości, że każda audycja artystyczna, której autor korzysta z faktów, jest formą **artystycznego ich przetworzenia**. Organizacja materii audialnej odbywa się zawsze wedle twórczej koncepcji autora, której celem jest przekazanie informacji, historii w estetycznej formie. Podstawowym celem komunikacyjnym realizowanym przez teksty wliczone do dyskursu artystycznego³ jest – jak piszą Grażyna Habrajska i Aleksy Awdiejew – wywołanie u odbiorców **przeżycia estetycznego**. Pod tym względem teksty te mają charakter autoteliczny (są celem samym w sobie) i w odróżnieniu od innych powstających w obrębie pozostałych dyskursów na ogół nie mają przeznaczenia użytkowego (zob. Habrajska 2018; Awdiejew, Habrajska 2006).

5.1.2. Technika badawcza

Wybrana przez nas **technika badawcza**⁴ **pozwała określić w narracyjnych formach audialnych relacje między „prawdą” a „zmyśleniem”, stylistykę utworów, retorykę montażu, kompozycję dzieła. Celem rozdziału jest wskazanie wyznaczników i kategorii pozwalających na zaproponowanie techniki analizy i sposobu opisu artystycznych narracji w radiu oraz przedstawienie ich rudymenarnego podziału względem twórczego przetworzenia faktów i wykorzystania w reportażu i słuchowisku treści o różnym pochodzeniu i statusie. Wyznacznikiem podziału stał się montaż. Zwracamy uwagę, iż w tekście nie analizujemy montażu jako rozwiązania syntagmatycznego o charakterze formalnym, choć zdajemy sobie sprawę, że współczesna narratologia medioznawcza poświęca temu zagadnieniu sporo uwagi (m.in. koncentruje się na formułach analitycznych, kategorialnych, argumentacyjnych, fabularnych, bada powiązania między elementami należącymi do różnych trybów semiotycznych). Interesują nas wybory paradygmatyczne dokonane przez autorów – łączenie i zestawianie elementów o zróżnicowanym statusie ontologicznym treści, z których montowane są audycje. Ma to też pewien aspekt syntagmatyczny, wszak montaż jest podstawową kategorią organizacji substancji dźwiękowej, zatem nie możemy pominąć kwestii strukturalnych rozwiązań narracyjnych. Niemniej jednak kategorią nadrzęd-**

³ Radiowy dyskurs artystyczny budują właśnie radiowe gatunki artystyczne.

⁴ Zob. Lisowska-Magdziarz 2013: 27–42.

ną będzie dla nas **stosunek do faktów**. Ze względu na ramy niniejszego szkicu nie rozwijamy kategorii związanych z poetyką narracyjnych form radiowych, pozostawiamy takie kwestie jak **kompozycja dzieła**⁵, **rozpoczynanie i kończenie opowieści, narracje odautorskie oraz sceny w audycji**⁶ na oddzielne opracowanie.

„Kod genetyczny” reportażu i słuchowiska pozostaje w zasadzie odmienny. Reportaż jest gatunkiem *stricte* dokumentalnym i w praktyce komunikacyjnej bazuje na przedstawieniu realistycznym. Słuchowisko z kolei prezentuje fikcyjny świat przedstawiony. Opozycja fikcyjności i przedstawienia realistycznego stanowi stały układ odniesienia i określa dokumentalny bądź fabularny modus danego tekstu kultury. O tym, czy słuchacz ma do czynienia z czymś dziejącym się naprawdę, czy z opowieścią zmyśloną, w zasadzie orientuje się w niedługim czasie po zanurzeniu w historię. Zdarza się również bardzo często, że taki sygnał otrzymuje przed rozpoczęciem audycji w formie swoistego paratektu⁷. W trakcie odbioru, choćby podświadomie, weryfikuje kwestie prawdy lub zmyślenia w danym utworze. Należy zwrócić uwagę na **stopień organizacji dzieła**, który – jeśli jest rozbudowany – nadaje dziełu niepowtarzalny charakter i głębszy sens metaforyczny. Stąd też nasze zainteresowanie wzajemnymi inspiracjami wpływającymi z „genetyki” danego gatunku i następnie strategiami realizacyjnymi, które mają olbrzymi wpływ na odbiór całości.

Naukowe badania nad dźwiękowymi narracjami pozwoliły nam wyekscerpować następujące **pytania problemowe**: czy dokument radiowy jest bytem odrębnym i autonomicznym względem nurtu fabularnego? Czy radiowe narracje dokumentalne i narracje fikcyjne nawzajem się wykluczają? Czy też stanowią dwa komplementarne względem siebie żywioły twórczości wpisujące się w system tekstów kultury dźwiękowej? Jaką wartość ma twórczość dokumentalna dla radiowej fikcji? Czy radiowy reportaż jako specyficzna gałąź twórczości, wyposażona w to, co ma w sobie najlepszego i najbardziej szlachetnego, jest w stanie wpłynąć na kierunki poszukiwań radiowych fabuł oraz na ich gatunkowy ciężar? I jedno z ważniejszych dla nas pytań – jakie są techniczne możliwości artystycznego przetwarzania przez autora faktów i czemu służą stosowane zabiegi?

⁵ W tym budowanie dramaturgii, punkt kulminacyjny, punkty zwrotne, których celem jest zatrzymanie uwagi odbiorcy.

⁶ Sceny w audycji dynamizują opowieść, uzupełniają słowo bohatera, metaforycznie możemy powiedzieć, że „budują obrazy” w wyobraźni słuchacza. W dziennikarskiej praktyce polegają one na towarzyszeniu reportażysty swojemu bohaterowi w zajęciach, które ten wykonuje. Celem jest sportretowanie dźwiękowe bohatera w działaniu.

⁷ Klasyfikacje gatunków paratektowych w mediach zaproponowała Iwona Loewe, w tym między innymi zapowiedź audycji. Zob. Loewe 2007.

Przyjęta przez nas technika badawcza, dopełniona – choć w mniejszym stopniu – narzędziami interpretacyjnymi, pozwala znaleźć odpowiedzi na wyżej zaproponowane pytania. Interpretacja treści konkretnych utworów ujawnia różne perspektywy, znaczące miejsca dla sensu dzieła. Odpowiednio przeprowadzona analiza powinna służyć potwierdzeniu badawczych hipotez i znaleźć uzasadnienie w interpretacji audycji.

5.1.3. Materiał badawczy

Artystyczne gatunki audialne doczekały się w ostatnich latach kilku naukowych opracowań. Szczególnie wartościowe są prace Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej, twórczyni naukowego zespołu badawczego, skupionego wokół opracowywania teorii radioznawczych. Obok prac E. Pleszkun-Olejniczakowej, z której ostatnia nosi tytuł *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych* (zob. 2012) i traktuje o artystycznych gatunkach dźwiękowych z perspektywy zarówno genologicznej, jak i antropologicznej oraz filozoficznej, warto także wskazać prace innych badaczy ukierunkowanych – w mniejszym lub większym stopniu – radioznawczo. Myślimy tu choćby o wybranych pracach Violetty Wejs-Milewskiej (2007), Jacka Kopcińskiego (zob. 2008), Eweliny Godlewskiej-Byliniak (zob. 2012), Barbary Zwolińskiej (zob. 2014) i Janusza Łastowieckiego (zob. 2019).

Zaproponowana przez nas technika badawcza i sposób opisu narracji audialnych okazują się użyteczne przy badaniu reportaży i słuchowisk, których głównym producentem jest Polskie Radio⁸, w tym Studio Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia oraz Teatr Polskiego Radia, jak również szesnaście publicznych rozgłośni regionalnych. Zwracamy uwagę na wzrastające zainteresowanie podcastingiem w Polsce (zob. Stachyra 2017: 29–41), różną formą tych przekazów, w tym również realizowanych z dużą dbałością o kompozycję, dramaturgię i wykorzystanie radiowych środków wyrazu⁹. Zatem prognozujemy, iż propozycja metodologiczna może okazać się przydatna do badania nie tylko tradycyjnych gatunków radiowych, ale także form, których powstawanie jest pokłosiem rozwoju nowych technologii.

5.1.4. Technika analizy

Nim przejdziemy do omówienia zagadnień analitycznych, należy wyjaśnić, jak rozumieć **kreacyjność** w artystycznych gatunkach audialnych? Bowiem to właśnie ona zdeterminuje nasze teoretyczne ustalenia. Kreacyjność to sposób

⁸ Stacje komercyjne nie emitują tego typu gatunków radiowych.

⁹ Zob. m.in. pierwszy polski reporterski serial podcastowy *Śledztwo Pisma*, <https://sledztwopisma.pl/> [dostęp: 5.02.2020].

autorskiego przetwarzania niestylizowanej rzeczywistości fizycznej, która jako taka jest tematem i materiałem konkretnego dzieła sztuki radiowej. Jak zauważa Jerzy Tuszewski, „jednym z elementów procesu twórczego reportażu, jest kreacja, a więc sposób przetworzenia materiału z rzeczywistości, podczas którego autor ujawnia swój stosunek do wykorzystanych faktów” (2007). Analiza audycji radiowych pozwala zauważyć, że ten stosunek jest różnorodny – dotyczy z jednej strony rodzaju użytej materii faktograficznej, z drugiej jej usytuowania wśród pozostałych elementów tworzywa audialnego.

Nie jest tak, że jedynie słuchowiskowej fikcji przysługuje *ex definitione* atrybut przetwarzania rzeczywistości jako rezultat autorskiej kreacji. Obserwujemy tendencję również odwrotną, w której radiowy dokumentalista podejmuje działanie twórcze¹⁰, rozpoznaje na nowo rzeczywisty świat przedstawiony, nadaje mu charakter indywidualny, odtajniający niejako głęboko ukryte prawdy, nie zawsze do końca uświadamiane. Reportażysta poprzez odpowiednio dobraną i skomponowaną formę dzieła jest w stanie przekazać prawdę nie fragmentaryczną czy też związaną z jedną konkretną historią, ale uniwersalną prawdę o człowieku i świecie.

Zmiany i **eksperymentowanie z formą**, jakie możemy obserwować na gruncie audialnych gatunków artystycznych, mają istotne znaczenie dla kierunku ewolucji radia artystycznego w ogóle. Zauważamy, że **fabuła i dokument** nie stanowią na gruncie radia artystycznego światów oddzielnych, ale wzajemnie się **inspirują**. Inspiracja jest dwutorowa: z jednej strony przenika się **świat przedstawiony, tematy**, a z drugiej – **forma dzieł**. Należy podkreślić, że bez względu na to, czy mamy do czynienia z dokumentem, czy z fikcją – w twórczości audialnej liczy się nowatorcki pomysł, umiejętność wpływania na emocje słuchacza, pobudzenie w nim refleksyjności, przekazanie ważnego, uniwersalnego przesłania, prawda przekazu oraz zaskakująca inwencja, dramaturgiczna forma i oryginalne spojrzenie na konkretną historię. **Konwencja realizacyjna** stanowi jedną z podstawowych kategorii, w których należy doszukiwać się punktów stykowych fabuły i dokumentu. Z jednej strony mamy do czynienia ze stylizacją na dokument (w przypadku fikcji), z drugiej – z fabularyzacją (w przypadku dokumentu). W różny sposób wykorzystywane są przez twórców elementy przynależne każdemu z gatunków, co pokażemy w dalszej części szkicu, ale – to należy podkreślić – radio artystyczne stoi na straży respektowania generalnych zasad, które decydują o wiarygodności przekazu, nie pozwalają na manipulowanie prawdą i zafalszowywanie prezentowanej rzeczywistości.

¹⁰ Zwracamy uwagę, że jest to działanie odmienne niż podczas przygotowywania reporterskiej informacji, dużo słabiej uorganizowanej, czy nawet publicystyki z dość klarownie przypisaną jej typizacją. Formy artystyczne – jak mawiają radiowi praktycy – to utwory przynależne do „radiowej arystokracji”.

W **montażu** – a ta kategoria stała się nadrzędną dla niniejszych rozważań – odkrywają się głębsze sensy dzieła¹¹. Montaż pozwala na kreowanie znaczeń¹², nadaje dziełu formę swoistej architektury przekazu. E. Pleszkun-Olejniczakowa zwróciła uwagę, iż to, co m.in. odróżnia reportaż od słuchowiska, to okoliczność, że ten pierwszy nigdy nie ma swego pratekstu (zob. 2009: 253). Ów reportażowy brak pratekstu podkreśla ontologiczną specyfikę i trudność pracy nad reportażem i radiowym dokumentem. Brak tekstu pierwotnego warunkuje wręcz użycie montażu jako *conditio sine qua non*. Istnienie bowiem pierwotnego scenariusza niweluje w pewnym stopniu trudności realizacyjne. Dokonuje się wówczas nagrania (i odsłuchania) tylko tego, co nakazuje tekst pierwotny¹³. Inaczej rzecz ma się w reportażu radiowym: zarejestrowane godziny nagrań trzeba następnie odsłuchać – od razu zakładając, że większość materiału nie zostanie wykorzystana, dokonując selekcji, trzeba bowiem wybrać te fragmenty nagrań, które najskuteczniej podkreślają ideę autora. Nie podlega też dyskusji teza, że montaż jest zabiegiem najsilniej **nacechowanym znakowo** oraz że w ogromnym stopniu od jego skutków zależy **powodzenie całego artystycznego przedsięwzięcia**. Montaż urasta do rangi najpoważniejszego wyzwania, przed jakim staje autor reportażu audialnego, ale również autor scenariusza oryginalnego słuchowiska¹⁴, a następnie reżyser¹⁵. Pragniemy zwrócić uwagę na **twórczą**, w rozumieniu znakowym, moc montażu i podkreślić ustalenia Jurija Łotmana, że „w dziele nie ma niczego przypadkowego” (1984: 29). Zarówno w dokumencie, jak i w fikcji montaż oraz odpowiednia kompozycja nadają dziełu spójność semantyczną, są warunkiem zaistnienia „nieograniczonej semiozy” (zob. Barthes 1986: 333), odsyłania jednych znaków do kolejnych i w finale do skonstruowania „filmu bez obrazu”, powstania dźwiękowej opowieści, która zacieka odbiorcę, nie pozwoli mu się w niej zagubić i przekaże ważne, uniwersalne przesłanie, skłoni do refleksji.

Obserwacja audycji polskich i zagranicznych pozwala nam na zaproponowanie następującej klasyfikacji montażu, która uwzględnia walor jakościowy (w tym konwencję realizacyjną) danej opowieści oraz wykorzystanie w radiowych narracjach treści o odmiennym pochodzeniu i statusie:

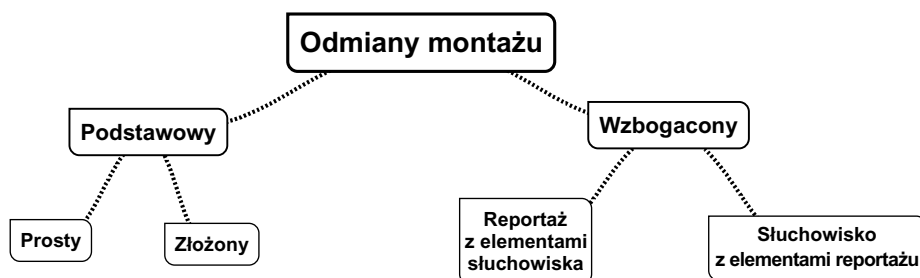
¹¹ Parafraza myśli Marii Zmarz-Koczanowicz, która mówiła: „[...] materiał prowadzi nas w jakimś kierunku [...] w montażu odkrywają się głębsze sensy filmu” (zob. Mąka-Malatyńska 2005: 205).

¹² Zob. rozważania o montażu jako kreatorze znaczeń: Sygizman 2018: 177–180.

¹³ Aktorzy, podobnie jak reżyserzy, pozwalają sobie oczywiście na pewną swobodę w stosunku do tekstu scenariusza, niemniej nie wpływa to na utrudnienia podczas prac nad edycją dźwięku.

¹⁴ Słuchowisko oryginalne – takie, którego scenariusz został napisany z myślą o możliwościach i ograniczeniach medium radiowego. Przeciwnieństwo: słuchowisko adaptacyjne.

¹⁵ Zob. o typologii montażu słuchowiskowego: Bachura 2012: 239–251.



Schemat 1. Odmiany montażu w radiowej fikcji i w radiowym dokumencie

Źródło: Propozycja autorek tekstu.

Montażem **podstawowym** określamy taki, który realizowany jest jedynie na podstawie materii dokumentalnej. Autor audycji korzysta z nagrań, których sam dokonał w celu stworzenia audycji, ale wykorzystuje też dźwięki, odgłosy, wypowiedzi pierwotnie wcześniej wyemitowane, zaprezentowane, opublikowane. Istotne jest to, że wszystkie one są autentyczne. W montażu podstawowym nie ma elementów fikcyjnych, nie ma scen słuchowiskowych. Jeśli pojawia się głos aktora, to jedynie jako prezentującego głosowo teksty pisane (pamiętniki, listy, itp.) użyte w dokumencie. Materia wykorzystana w montażu podstawowym jest więc różnorodna, dlatego ten rodzaj jej organizacji proponujemy podzielić jeszcze na dwie podkategorie: **montaż prosty** i **złożony**.

Montaż **podstawowy prosty** wykorzystuje twórczo zarejestrowane przez autora audycji. Są to wypowiedzi świadków, dźwięki akustyczne otoczenia, sceny z udziałem bohaterów audycji. Całość może być wzbogacona warstwą muzyczną. Chciałybyśmy podkreślić, że bazowanie na podstawowym radiowym systemie semiotycznym, elementarnym dźwiękowym zapleczu i z niego komponowanie opowieści nie jest bynajmniej przeciwieństwem „radiowej sztuki”. Nie zawsze do opowiedzenia historii potrzebne są poszukiwania oryginalnej formy i kreowania za jej pomocą nowych znaczeń. Często do przekazania prawdy historii wystarczy sprawne posługiwanie się podstawowym rzemiosłem radiowca i umiejętne komponowanie opowieści z usłyszanymi i zarejestrowanymi wypowiedziami.

W montażu **podstawowym złożonym** autor posiłkuje się różnorodną autentyczną materią dodatkową, przez niego nie zarejestrowaną, taką jak np. fragmenty pamiętników, dzienników, listów, archiwaliów, audycji radiowych czy telewizyjnych. Wszystkie te elementy tworzywa, aby mogły zostać wykorzystane w audycji, muszą niejako zaistnieć po raz drugi jako składnik danej audycji radiowej. Można więc powiedzieć, że autor tej audycji nadaje im „drugi byt”, powtórne istnienie. Czasem musi zmienić ich pierwotny status ontologiczny, na przykład z formy pisanej na dźwiękową (w przypadku wszelkich dokumentów, których byt pierwotny jest pisany) lub audiowizualnej na audialną (w przypadku

wykorzystania fragmentu filmu czy audycji telewizyjnej). Innym razem nadaje im po prostu drugi byt audialny (np. przy wykorzystaniu fragmentów radiowych serwisów informacyjnych). Zawsze jednak mówimy o dodatkowym przetworzeniu tej dokumentalnej materii, o artystycznej ingerencji w ich pierwotne istnienie.

Niejako w opozycji do audycji zmontowanych przy użyciu montażu podstawowego stoją te, których artystyczne przetworzenie dzieje się na podstawie **montażu wzbogaconego**, a więc łączący elementy dokumentalne z fikcjonalnymi. Obie warstwy narracyjne tych opowieści, a więc słuchowiskowa i reportażowa, istnieją w dziele na tych samych prawach, są od siebie zależne, uzupełniają się i dopiero ich współlistnienie tworzy pełny artystyczny przekaz audialny. Łączenie autentycznych nagrań ze słuchowiskowymi scenami jest wyrazem kreatywności twórcy, a niekiedy i koniecznością. Sceny słuchowiskowe, oparte na autentycznych dokumentach, są czasem jedyną możliwością przedstawienia zdarzeń z przeszłości, przy udziale osób, które już odeszły. Audycje na podstawie montażu wzbogaconego można podzielić na dwie kategorie: **reportaży** wykorzystujących **elementy słuchowiskowe** i **słuchowisk**, w których scenariusz ma podłoże w dokumentalnych przekazach, wykorzystujących **fragmenty autentycznych nagrań**. Prawda opowieści jest najważniejszą i najszlachetniejszą wartością narracyjnych form audialnych. Tego kryterium nie zastąpi nic nieznacząca atrakcyjność formalna, która w żargonie dziennikarskim określana jest pretensjonalnie „wydmuszką”. Niekiedy jednak forma z wysokim stopniem artystycznego zorganizowania jest w stanie wydobyć to, co najcenniejsze. Forma oraz kompozycja dzieła kondensuje refleksję nad rzeczywistością, wydarzeniami, bohaterami. Artystyczny kreacyjny sposób przetworzenia oznacza sposób pogłębiony, który pozwolił na wycyzelowanie autorskiej myśli.

Warto w tym miejscu odnotować dwie istotne kwestie. Zaproponowany podział ma charakter bazowy, jest punktem wyjścia do głębszej, szczegółowej analizy. Każdy z typów montażu można poddać kolejnym zróżnicowaniom na podkategorie wyznaczane przez konkretne audycje, będące wyrazem twórczego przetworzenia faktów przez autora i siły indywidualnego wyrazu. Różny jest procentowy udział części reportażowej i słuchowiskowej w konkretnych audycjach, rozmaita jest materia wykorzystywana do urozmaicenia podstawowych nagrań zarejestrowanych przez twórcę. Trudno mówić o zamkniętej liście podkategorii, gdyż kreatywność radiowych artystów jest ogromna i to zawsze konkretny temat wyznacza sposób jego realizacji. Z tym wiąże się jeszcze jedna, kluczowa uwaga. Używając określeń „prosty”, „złożony”, „podstawowy” czy „wzbogacony”, nie dokonujemy oceny rodzajów montażu. Żaden nie jest bardziej wartościowy od drugiego, lepszy czy wart większej uwagi. Jak bowiem trafnie zauważa Edwin Brys, **czasem powiedzieć mniej, znaczy powiedzieć więcej**: *Less is more, is the message I want to convey*. W formie audycji zawarty jest przecież również przekaz uniwersalny, który pozwala uświadomić sobie, jak wiele można powiedzieć o świecie poprzez jeden los. Oszczędność środków bywa niekiedy najlepszym sposobem

do ukazania pewnych treści. Bywają opowieści, którym tylko ascetyzm formalny pozwala wybrzmieć w pełni, oczarować słuchacza dźwiękiem, poruszyć jego serce i wyobraźnię.

5.1.5. Zakończenie

Na kartach tego rozdziału interesowały nas radiowe narracje dokumentalne oraz fabularne, oparte na twórczym przetworzeniu faktów, nie w izolacji i w sztucznym odseparowaniu genologicznym, lecz jako obustronnie inspirujące i uzupełniające się. Nie chodziło nam, by proponowana technika wskazywała na przewagę i wyższość jednego sposobu realizacji nad drugim (dokumentalizm nad fabularyzacją bądź odwrotnie). Chodziło nam o to, by wskazać na silny **kreacyjny potencjał lokujący się na dwóch przeciwnych biegunach**. Ów potencjał rozkwita i jest uruchamiany tylko wtedy, gdy radiowa sztuka dokumentalna i fabularna nie popada w odosobnienie i nie jest traktowana jako wzajemnie od siebie niezależna. Środki kreacyjnego przetworzenia charakterystyczne dla obu tych sztuk odkrywają przed odbiorcą rzeczywistość na nowo, gdy wzajemnie na siebie oddziałują. Radiowi twórcy: reportażyści, scenarzyści, reżyserzy – co będziemy się starały pokazać w rozdziale analitycznym – używają rozmaitych, dostępnych środków wyrazu w celu odkrycia przed odbiorcą i przekazania z rozważą i wycuciem prawdy opowieści.

Literatura

- Awdiejew Alosza, Habrajska Grażyna (2006), *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 2, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, Łask.
- Bachura Joanna (2012), *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Bachura-Wojtasik Joanna (2016), *Literatura audialna między fikcją a niefikcją. „Upowieściowienie” dokumentu a narracje fikcyjne*, [w:] *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy*, t. 1, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, s. 184–212.
- Bachura-Wojtasik Joanna (2017), *Apetyt na życie. Rozważania o fikcji i prawdzie w dokumencie radiowym*, [w:] *Gatunki w mediach elektronicznych*, t. 2, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 81–94.
- Barthes Roland (1986), *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki”, z. 4, s. 327–359.
- Brys Edwin, *The mechanic of emotion* [maszynopis powielony w posiadaniu autorek artykułu].
- Godlewska-Byliniak Ewelina (2012), *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Habrajska Grażyna (2018), *Dyskurs artystyczny*, [w:] *Dyskurs artystyczny*, red. G. Habrajska, Primum Verbum, Łódź (ebook), s. 13–50.

- Kopciński Jacek (2008), *Nastuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa.
- Lisowska-Magdziarz Małgorzata (2013), *Metodologia badań nad mediami – nurty, kierunki, koncepcje, nowe wyzwania*, „Studia Medioznawcze”, nr 2 (53), s. 27–42.
- Loewe Iwona (2007), *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Łastowiecki Janusz (2019), *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego na przykładzie polskich realizacji gatunku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Łotman Jurij (1984), *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa.
- Mąka-Malatyńska Katarzyna (2005), *Kamera jest niemal jak długopis. Rozmowa z Marią Zmarz-Koczanowicz. Rozmawiała Katarzyna Mąka-Malatyńska*, [w:] *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań, s. 199–206.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta (2009), *Demiurg czy cicerone? O sensie i sposobach istnienia słowa i tekstu audialnego na antenie*, [w:] *Słowo w kulturze współczesnej*, red. W. Kawecki, K. Flader, Warszawa, s. 251–272.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta (2012), *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź.
- Stachyra Grażyna (2017), *Podcasting jako technologia audio. Perspektywy rozwoju*, „Studia Medioznawcze”, nr 1 (68), s. 29–41.
- Sygizman Kinga (2018), *Kilka uwag o semantyce dźwięku*, [w:] *Język w radiu. Antologia*, red. M. Kita, I. Loewe, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 175–186.
- Tuszewski Jerzy (2007), *„Rzeczom pozornie małym nadać rangę wielkich”, czyli o niektórych aspektach reżyserowania radiowych form dokumentalnych*, [w:] *Seminarium Reportażu poświęcone prezentacji i dyskusji warsztatowej nad radiowym dokumentem artystycznym*, Kazimierz Dolny [maszynopis powielony w posiadaniu autorek artykułu].
- Wejs-Milewska Violetta (2007), *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy: Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Nowakowski, Roman Palester, Czesław Straszewicz, Tymon Terlecki*, Arcana, Kraków.
- Wojtak Maria (2019), *Wprowadzenie do genologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Zwolińska Barbara (2014), *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- <https://sledztwopisma.pl/> [dostęp: 5.02.2020].